



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Czarnoleska rzecz Norwida

Author: Jacek Lyszczyzna

Citation style: Lyszczyzna Jacek. (2011). Czarnoleska rzecz Norwida. W:
D. Rott, P. Wilczek, B. Stuchlik-Surowiak (red.), "Liber amicorum professoris
Ioannis Malicki" (S. 167-174). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu
Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja
ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach
niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci
(nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Jacek Lyszczyzna

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Czarnoleska rzecz Norwida

Wiersz *Moja piosnka* [I], napisany w 1844 roku we Florencji i wydrukowany rok później na łamach „Biblioteki Warszawskiej”, jest jednym z dowodów na zadziwiającą, zaszłą w ciągu niewielu lat ewolucję twórczości Norwida, mającą wręcz charakter eksplozji poetyckiego talentu. Przecież jego wczesne wiersze, pisane jeszcze w Warszawie z początkiem lat czterdziestych, nie zapowiadają bynajmniej przyszłego geniuszu poetyckiego młodego twórcy — poprawne i zgrabnie napisane, są przecież dość konwencjonalne i schematyczne. Tymczasem w dorobku Norwida z pierwszych lat po opuszczeniu kraju pojawiają się utwory, które — jak chociażby *Moją piosnkę* [I] — bez wahania nazwać można arcydziełami liryki.

Tę wyraźną przemianę początkującego poety w twórcę dysponującego oryginalną, własną poetyką wytłumaczyć można niewątpliwie — obok oczywiście rzeczy podstawowej, a więc literackiego geniuszu autora — radykalną zmianą kontekstu życia literackiego. W Warszawie początku lat czterdziestych takim kontekstem, w którym twórczość Norwida się mieściła, była przede wszystkim poezja grupy określanej później mianem Cyganerii Warszawskiej, a więc poetów takich jak Seweryn Filleborn, Roman Zmorski, Włodzimierz Wolski, Józef Bohdan Dziekoński; ich nazwiska niewiele mówią dziś przeciętnemu czytelnikowi literatury epoki romantyzmu. A przecież debiutujący Norwid ich twórczość traktować musiał jako współczesną miarę romantycznej poezji, stając do współzawodnictwa o pierwszeństwo na literackim parnacie ówczesnej Warszawy. I chyba nie tak trudno było zdolnemu ponad miarę młodemu poecie zyskać uznanie i poklask miejscowych salonów, gdy na tym tle pojawiły się jego sprawnie przecież i z niewątpliwym talentem, którego praw-

dziwej wielkości wówczas nie można było przewidzieć, napisane wiersze. I można z niewielkim ryzykiem pomyłki domyślać się, że gdyby Norwid pozostał do końca życia w Warszawie, jego geniusz poetycki pozostałby uśpiony gorącym przyjęciem i pochwałami ze strony krajowej publiczności, utwierdzającymi poetę w przekonaniu o słuszności dróg swego literackiego talentu, prezentującego się nawet w nie najwyższego lotu utworach olśniewająco na tle warszawskiego życia literackiego, którego ozdobą stać się miała na przykład natchniona „wieszczka” — Deotyma. Wówczas Norwid, chwalony za życia, wydawany i błyszczący w warszawskich salonach, uchodziłby w swoich latach za gwiazdę literacką pierwszej wielkości, na skalę oczywiście lokalną, a dziś jego nazwisko wymienialibyśmy wśród wspomnianych wcześniej poetów krajowych lat czterdziestych i następnych dziesięcioleci.

Stało się jednak inaczej. Wyjazd Norwida, początkowy nie zamierzony, traktowany nie jako nieodwołalna emigracja, lecz przedsięwzięty z zamiarem podjęcia studiów rzeźbiarskich we Włoszech, zmienił diametralnie sytuację poety. Pobyt za granicą dał możliwość młodemu artyście — bo przecież nie czuł się Norwid jedynie poetą — nie tylko nadrobienia drogą samokształcenia braków edukacyjnych, jakie posiadać musiało pokolenie pozbawione w kraju wyższych uczelni, a jednocześnie skrepowane narzuconą życiu intelektualnemu żelazną cenzurą, blokującą nie tylko swobodę publikacji, ale i dostęp do współczesnej zagranicznej myśli filozoficznej, politycznej i literackiej. Ważniejszy chyba był w tym przypadku nieograniczony dostęp do arcydzieł emigracyjnej literatury, które co prawda docierały w nielegalny sposób przez granice do poddanego represjom kraju, jednak zarówno zasięg ich oddziaływania, jak i szczególny typ lektury, preferującej określone motywy i tematy, narzucający sposób ich interpretacji, nie pozwalały młodemu poecie na traktowanie literatury emigracyjnej jako własnego horyzontu literackiego. Horyzont ten — powtórzmy to raz jeszcze — wyznaczany był publikacjami warszawskiej prasy i życiem literackim ówczesnych salonów. Konfrontacja z arcydziełami literatury emigracyjnego romantyzmu zmusiła Norwida do przewartościowania swych planów twórczych, postawiła go także przed całkowicie nowym dylematem, którego rozstrzygnięcie — mniejsza o to, na ile świadome — zadecydować miało o całej jego przyszłości.

Rzecz w tym, że romantyzm w owym czasie okrzepł już w pewne schematy i konwencje, a te przyswoiła sobie czytająca publiczność, oczekująca, że również nowe dzieła podobne będą do tych, którym przyznawano niekwestionowaną wielkość. Stąd nie tylko kłopoty z pozyskaniem publiczności przez na przykład Juliusza Słowackiego, ale nawet jeszcze w pierwszej połowie lat trzydziestych zaskoczenie i niezbyt przychylne przyjęcie przez ogół czytelników *Pana Tadeusza*. Norwid ze swą genialną

intuicją i z talentem poetyckim musiał sobie zdawać sprawę — powtórzmy: nieważne, na ile było to przez poetę uświadomione, na ile zaś pozostawało w sferze intuicji — z tego, że jako twórca ma przed sobą dwie drogi: albo będzie pisał zgodnie z oczekiwaniami publiczności, a więc faktycznie dostosuje się do funkcjonujących już konwencji literackich, albo też odrzucając je, będzie szukał własnej drogi twórczej.

Przypadek pierwszy oznaczałby niewątpliwie zyskanie sporej popularności — etap warszawski dowodzi, że Norwidowi nie brakowało zręczności w schlebaniu gustom odbiorców — ale też z perspektywy czasu jego poezja postrzegana byłaby jako epigońska i sytuowana gdzieś powiedzmy w okolicach Ujejskiego czy Syrokomli. Druga możliwość — odrzucenie obowiązujących konwencji i wybór własnej, odrębnej drogi twórczej — wiązała się z postępowaniem wbrew przyzwyczajeniom i oczekiwaniom czytelników, a więc skazywała poetę na ryzyko niezrozumienia i odrzucenia, choć przecież z jednoczesną świadomością, że doceni to kiedyś „późny wnuk”. Ale droga taka oznaczała jednak, o czym trzeba pamiętać, wierność jednej z podstawowych zasad estetycznych romantyzmu — zasadzie oryginalności i nieulegania nawet najlepszym wzorom, traktowanej jako wartość sama w sobie. I tak też się stało w przypadku młodego Norwida, który wybrał drogę oryginalności za cenę odrzucenia — charakterystyczne, że z krytyką nie spotykało się na ogół to, co Norwid mówił w swej poezji, tylko sam sposób jego mówienia, któremu zarzucano „ciemność” czy bycie hieroglifem.

Moja piosnka [II] jest wyraźnym dowodem wejścia na drogę poszukiwania własnej, oryginalnej poetyki. Widać to już w symbolizmie tego wiersza, nie mającego właściwie wówczas w polskiej poezji — poza niektórymi z liryków łożańskich Mickiewicza — wyraźnych realizacji¹. Symbolizm był tym, co niemal już od pierwszych emigracyjnych wierszy Norwida stanowiło oryginalny rys jego własnej poetyki, odróżniającej go od wielkich poprzedników — romantycznych „wieszczów”, od których pragnął się uwolnić. Było to wówczas — w pierwszej połowie lat czterdziestych XIX wieku — zjawiskiem tak nowym w polskiej poezji, że pozostało przez współczesnych niezauważone. Zresztą Mickiewicz, który parę lat wcześniej w lirykach łożańskich też wyraźnie tę właśnie poetykę symbolizmu wykorzystał, nie opublikował przecież za życia tych wierszy, a ich późniejsze interpretacje także na ogół pomijały ten właśnie — przecież najważniejszy w ich przypadku — aspekt. W czasie, gdy Norwid posłużył się symbolizmem, prekursorstwo Mickiewicza w tym zakresie było więc absolutnie

¹ O symbolizmie Norwida pisał już w 1922 roku czeski polonista Frantisek Kvapil. Zob. F. Kvapil: *Pierwszy symbolista polski. W: Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*. Oprac. M. Inglot. Warszawa 1983, s. 445–446; M. Żurowski: *Norwid i symboliści*. Warszawa 1964.

nieznane i autor *Mojej piosnki* [I] wytyczać musiał tę nową drogę polskiej poezji w sposób pionierski.

Oczywiście, nowatorstwo poetyki Norwida nie ograniczało się do symbolizmu, choć niewątpliwie ten rys jego twórczości pojawia się najwcześniej — wszelkie eksperymenty językowe na tkance słowa, docieranie do jego najgłębszych sensów poprzez tworzenie neologizmów leksykalnych czy gramatycznych, „kondensacja” znaczeń łamiąca zasady tradycyjnej syntaktyki, eksperymentalne stosowanie interpunkcji — to wszystko miało się pojawić niebawem w poezji Norwida, ale w *Mojej piosnce* [I] jeszcze nie próbuje się on jeszcze tymi środkami posłużyć.

Mówiąc o symbolizmie tego wiersza, mam na myśli przede wszystkim ową „nić czarną”, która przybiera czasem postać „wstążki”, czasem „pętlicy”. Przyjęcie, że mamy do czynienia z symbolem, czyni bezsensownymi wszelkie próby takich czy innych „tłumaczeń” *Mojej piosnki* [I], symbol staje się bowiem wcieleniem owego pierwiastka tajemnicy, którego obecność przesądza o istocie poezji.

Ale przecież także owa „rzecz czarnoleska”, którą przywołuje ostatnia strofa wiersza, nie daje się tak naprawdę sprowadzić jedynie do funkcji peryfrazy, oznaczającej poezję doskonałą. Tak jest w najbardziej dosłownym, ścisłym sensie tego wyrażenia, ale przecież — choć nie osiąga ono wymiaru symbolu — kryje się za nim znacznie więcej. Przypomnijmy, iż owa „rzecz czarnoleska” — poezja Jana Kochanowskiego — pojawia się w niejedynej wypowiedzi nie tylko poetyckiej romantyków². Już Kazimierz Brodziński w 1818 roku w swej rozprawie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, która zapoczątkować miała w Polsce polemiki literackie na temat romantyzmu, pisał o Kochanowskim, iż jego „nieśmiertelne pienia trzy już wieki są wzorem polszczyzny”, a wyszły one „z cichego gościnnego Czarnolasu ustronia”³.

Pomimo pewnej rezerwy, jaką odczuwali wobec epoki renesansu i jej klasycznego charakteru nasi romantycy, wielokrotnie wypowiadali oni utrzymane w tym samym tonie, pełne admiracji słowa pod adresem poezji Jana z Czarnolasu. Adam Mickiewicz w swych wykładach o *Literaturze słowiańskiej*, omawiając *Psałterz Dawidów*, stwierdza, iż „Kochanowski jest natchniony, szlachetny, jest jasny, przejrzysty w swym stylu, jego ton poetycki jest śmiały, jego postawa swobodna i dumna nosi piętno jakiegś

² Zob. S. Pigoń: *Jan Kochanowski w sądach romantyków*. W: *Pamiętnik Zjazdu Naukowego im. J. Kochanowskiego w Krakowie 8 i 9 czerwca 1930 r.* Kraków 1931; Z. Libera: *Dziedzictwo poezji Jana Kochanowskiego w literaturze późniejszej*. W: *Jan Kochanowski i kultura odrodzenia*. Red. Z. Libera, M. Żurowski. Warszawa 1985.

³ K. Brodziński: *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*. Wiesław. Oprac. J. Kulczycka-Saloni. Wrocław 1948, s. 72.

wiekowości, kapłańskiej dostojności"⁴. Także Norwid nie krył swej fascynacji poezją Kochanowskiego, o której w *Rzeczy o wolności słowa* napisał:

Ten kasztelański Jana język Czarnoleski.
Język, który na Sądzie popiołów zawoła:
„Uwity jestem z nerwów skrwawionych Anioła
I sędzę was od stopy do włosa, bo jestem
Wszystkich was — razem dechem i moralnym chrzestem!”

III, 610⁵

Takie też znaczenie — ideału poezji doskonalej — przyjmuje „czarnoleska rzecz” w *Mojej piosnce* [I], kiedy to w ostatniej zwrotce w „rzeczy czarnoleskiej” właśnie bohater liryczny wiersza próbuje szukać środka zaradczego przeciwko owej „nici czarnej”. I oto następuje rzecz zadziwiająca — ta poezja nie tylko nie staje się lekarstwem, nie spełnia oczekiwań, wydaje się oczywistego, iż „serce uleczy”, wręcz przeciwnie — okazuje się, iż „jeszcze mi smutniej”. Pozostawmy na boku kwestie doświadczania przez bohatera lirycznego tego utworu romantycznego spleenu czy też egzystencjalnych rozterek, ich przyczyn i okoliczności, charakteru czy sposobu ich przeżywania. Zatrzymajmy się tylko przy jednym, niezwykle istotnym aspekcie tego wiersza, mianowicie wyraziście deklarowanym sądzie na temat istoty poezji, jej roli i celu istnienia. Tu przecież już wyraźnie ujawniają się poglądy Norwida na sztukę, a poezję w szczególności, zmierzające do sformułowania w późniejszym okresie konsekwentnie rozwiniętej i uargumentowanej jej koncepcji.

Poglądy romantyków na poezję były oczywiście bardzo różne i zmieniały się z upływem czasu. Od początku jednak — od pierwszego tomu *Poezji* Mickiewicza — widoczne jest przeświadczenie, że jest ona narzędziem poznania otaczającej rzeczywistości, gdyż odrzucenie racjonalnej, oświeceniowej wizji świata, w którym panuje ład i porządek poddający się rozumowej percepcji, oznaczało zgodę na niemożność jego racjonalnego opisu. A więc użytecznym narzędziem stała się właśnie poezja nieoperująca klasykistyczną jednoznacznością peryfraz, lecz wieloznacznością i niedopowiedzeniami metafor. W ten sposób poetycka metafora od początku romantyzmu zyskała wyjątkowy status epistemologiczny, awansując do rangi narzędzia poznania tego, do czego prowadzi tylko Mickiewiczowskie „czucie i wiara”.

⁴ A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 7: *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*. Oprac. J. Maślanka. Warszawa 1997, s. 499.

⁵ Cytaty utworów Norwida według wydania: C. Norwid: *Pisma wszystkie*. Oprac. J.W. Gomułicki. T. 1–11. Warszawa 1971–1976. Po cytatach podano numer tomu i strony.

Romantycy jednak — w odróżnieniu od klasyków upatrujących istotę poezji w „naśladowaniu natury”⁶ — dostrzegali w sztuce poetyckiej narzędzie kreacji nowych światów, tworzonych w wyobraźni poety. Stąd też przyznawano twórcy wyjątkowy status — artysta był jak Bóg, stwarzający z nicości nowe byty. Tę analogię pomiędzy Boskim aktem stworzenia świata a twórczością artystyczną pokazuje na przykład *Arcymistrz* Mickiewicza, artystą stwarzającym piękno jest Bóg w *Hymnie* [„Smutno mi, Boże...”] Słowackiego.

Sformułowana przez Maurycego Mochnackiego koncepcja poezji, której celem i sensem istnienia jest „uznanie się narodu w jestestwie swoim”, akcentuje jej walor poznawczy, w tym przypadku odnoszący się do zbiorowej samoświadomości narodu, której powinna ona być emanacją. I choć w tej koncepcji poeta nie ma cech boskiego twórcy, to przecież warunkiem zasadniczym spełniania przez poezję przypisywanej jej przez Mochnackiego roli jest także oryginalność poezji, gdyż tylko wówczas może być ona narzędziem owej narodowej samoświadomości, gdy nie naśladuje żadnych wzorów, lecz wyrasta z oryginalnych i niepowtarzalnych doświadczeń i refleksji narodu, którego wyrazicielem jest poeta.

Przypisywanie tak wysokiej rangi i obciążanie takimi zadaniami poezji nie przeszkadzało jednak romantykom traktować jej także w sposób, nazwijmy to: „instrumentalny”. Chodzi zarówno o jej funkcję salonową, jak sztambuchową — przykładem może być nie tylko twórczość Mickiewicza z okresu litewskiego i rosyjskiego, ale i warszawska twórczość Norwida, przyjmującego w pewnym stopniu rolę „salonowego” poety. Odrzucenie takiej właśnie roli poety i poezji — salonowej zabawki — przynoszą ostatnie z odeskiego cyklu Mickiewiczowskich *Sonetów*, w których liryczny bohater wyznaje:

Danaidy! rzucałem w bezden waszej chęci
Dary, pieśni i we łzach roztopioną duszę;
Nuciłem o miłostkach w rówieńników tłumie;
Jedni mię pochwalili, a drudzy szeptali:
„Ten wieszcz kocha się tylko, męczy się i żali,
Nic innego nie czuje lub śpiewać nie umie.
[...]
Czyliż mu na to wieszcz głoś bogowie dali,
Aby o sobie tylko w każdej nucił dumie?”⁷

⁶ Wiele miejsca poświęca temu zagadnieniu w swojej książce M. Stanisław: *Wczesnoromantyczne spory o poezję*. Kraków 1998.

⁷ A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 1: *Wiersze*. Oprac. Cz. Zgorzelski. Warszawa 1993, s. 231.

Wykonuje wreszcie stanowczy gest w obronie godności poezji i poety:

Zrywam struny i w Letę ciskam bardon głuchy.⁸

Nie dziwi więc wyraźna aluzja do Jana z Czarnolasu:

Nie kupić Muzy!⁹

W *Mojej piosnce* [I] Norwida „czarnoleska rzecz” nie zostaje przywołana w celu spełnienia żadnej ze wskazanych wcześniej szczytnych ról, przypisywanych poezji przez romantyków — ma tylko „serce uleczyć”, podobnie jak wcześniej podjęta próba wyrwania się z więzów „nici czarnej”, gdy bohater liryczny woła: „Niech mi puchar podadzą i wieniec!...” (I, 66) — i także okazuje się lekarstwem nieskutecznym. Poezja nie może być po prostu środkiem zaradczym na egzystencjalne problemy samego poety, nie może być rozrywką. Blisko stąd już do słynnej deklaracji z *Promethidiona*:

I tak ja widzę przyszłą w Polsce sztukę,
Jako **chorągiew na prac ludzkich wieży**,
Nie jak zabawkę ani jak **naukę** [...].

III, 455—446

Poezja będzie także dla Norwida głosem Boga, który przemawia do ludzkości, i poeta ten głos powinien odczytać i przekazać innym. Tak będzie w *Modlitwie*, rozpoczynającej się słowami „Przez wszystko do mnie przemawiałeś — Panie” (I, 135), tak i w *Kolebce pieśni*:

Stąd to nie nasze — pieśni nasze,
Lecz Boskiego coś bierą w się [...].

II, 115

Moja piosnka [I] nie określa jeszcze, czym jest — lub ma być — poezja. Wskazując jednak, czym być nie może — „zabawką”, a więc rozrywką czy lekarstwem na egzystencjalne problemy — Norwid potwierdza zgodę na romantyczne przekonanie o jej wyjątkowej roli. Czym poezja — czy raczej Poezja — w jego przekonaniu jest i być powinna, dowodzić będzie całą swą późniejszą twórczością.

⁸ Ibidem, s. 232.

⁹ Ibidem, s. 230.

Na inny aspekt tego wiersza wskazuje w swej interpretacji Zofia Trojanowiczowa¹⁰, zwracając uwagę, iż napisany on jest tzw. strofą Mickiewiczowską, a pojawiający się u Norwida „puchar i wieniec” to wyraźne nawiązanie do tzw. uczty u Januszkiewicza w 1840 roku, kiedy to wygłoszenie przez Mickiewicza improwizacji poprzedziło właśnie spełnienie pucharu wina, a popiersie wieszczka udekorowano wieńcem¹¹. Sens wiersza widzi więc badaczka w świadomości niemożności uwolnienia się przez młodego poetę od ciężaru poezji „wieszczów”, spod którego na próżno próbuje się „wywalczyć”. Tak więc jej zdaniem „Bezradność mówiącego zdaje się [...] bezradnością młodego poety wobec zastanej sytuacji literackiej, wobec rodzimej tradycji, której wielkość i świetność skazuje go niejako na obracanie się w kręgu cudzych ról poetyckich, utrudnia i komplikuje jego własną drogę do czytelnika”¹².

Wydaje się jednak, że nie o bezradność tu chodzi — poeta ma świadomość, że idąc traktem wyznaczonym przez poprzedników jest skrępowany jako twórca. Tak jest wtedy, gdy:

[...] do serca o radę
 Dłoń podniosłem i kładę,
 Alić nagle zastygnie prawica:
 [...] Dłoń mi czarna obwiła pętlica.

I, 66

Kiedy Norwid sięga po „złotostruną lutnię”, pragnąc „czarnoleskiej rzeczy”, nie pojawia się owo uczucie skrępowania mocy twórczej, przeciwnie — wyraźna jest świadomość panowania nad tym instrumentem, będącym także synonimem najwyższej rangi twórczości poetyckiej. I nieprzypadkowo właśnie wtedy też pojawia się ów smutek — zrozumiały, jeśli przyjmiemy, że decydując się na tę samotną drogę oryginalności poetyckiej, młody twórca zdaje sobie sprawę z ceny, jaką przyjdzie mu za to zapłacić. I jako świadomy swego powołania poeta tę drogę mimo wszystko wybiera.

¹⁰ Z. Trojanowiczowa: *Moje piosenki Norwida. Próba nowej lektury*. W: „Studia Polonistyczne 1983/1984”. Poznań 1984, s. 91–108.

¹¹ Ibidem, s. 96.

¹² Ibidem, s. 99.